

Cineastas de aldeia manutenção das memórias e identidades Panará

Laís Alves Sanchez

Mestranda em História Social pela Universidade de São Paulo (USP)

Resumo

O objetivo deste artigo é discutir o conjunto de vídeos realizados pelo grupo dos Cineastas Indígenas da tribo dos Panará, da aldeia Nasepotiti, orientado pelo trabalho do grupo Vídeo Nas Aldeias, e realizar a análise fílmica de uma de suas produções observando a importância deste registro como mantenedor da memória e identidade e como instrumento de luta.

Palavras-chave Panará, cinema, Projeto Vídeo nas Aldeias, memória, identidade.

Abstract

The objective of this article is to discuss the set of videos made by the group of Indigenous Filmmakers Panará, of the village Nasepotiti, guided by the work of the group Villages Video In film analysis, and perform one of their productions observing the importance of this record as maintainer memory and identity and as an instrument of struggle.

Keyword Panará, cinema, Video in Village Project, memory, identity.

O projeto Vídeo Nas Aldeias foi criado em 1987, com o objetivo de auxiliar os povos indígenas na sua luta pela terra e pela manutenção da cultura e reforçar as identidades de cada grupo, fazendo uso dos recursos audiovisuais. A partir do momento que os índios foram introduzidos à linguagem cinematográfica e filmados, passaram a assistir aos vídeos nos quais eles apareciam, o que nos trouxe a transformação do índio-objeto histórico em índio-sujeito histórico. Com base nas reflexões acerca destas primeiras filmagens, concretizou-se a ideia de que o filme poderia ser um recurso de luta e o projeto foi sendo estendido a outros povos indígenas, os quais compõem o projeto Vídeo nas Aldeias atualmente.

A partir de 1997 começaram a ser realizadas oficinas de cinema com os grupos indígenas para que estes, a partir do conhecimento da linguagem cinematográfica, pudessem realizar filmes sobre seus povos, mitos, costumes e sua história. Estes vídeos têm como objetivo serem difundidos entre as comunidades que fazem parte do projeto para que haja um intercâmbio cultural e também entre os não-índios, para que a sociedade entre em contato com a cultura indígena a partir do que os próprios realizadores indígenas escolhem filmar, ajudando a desconstruir o senso comum e estereotipado sobre os índios do Brasil.

No ano 2000, o grupo Vídeo nas Aldeias se tornou uma Organização Não Governamental (ONG) independente, pois antes se tratava de uma atividade inserida na ONG Centro de Trabalho Indigenista, e atualmente se destaca nacional e internacionalmente como referência na produção de cinema de temática indígena.

Ao assistir os vídeos produzidos pelos Cineastas Indígenas Panará, devemos ter em mente que se trata de uma produção cinematográfica esteticamente diferente da qual nossos olhos estão acostumados a ver. São filmes produzidos pelos próprios indígenas, a partir do aprendizado das oficinas do Vídeo nas Aldeias.

A escolha do que e como filmar, as falas, edições dos planos, os cortes, todo o processo da fabricação do filme é pensada pelos realizadores indígenas. Sendo assim, constitui-se um produto final diferente do que se costuma ver sobre os índios. Não se trata de filmes sobre os povos indígenas simplesmente, mas também não se propõe que seja uma interpretação da realidade vivida por eles, visto que partimos da ideia de que todas as produções humanas são representações de visões de uma determinada realidade.¹ Podemos pensar a partir da perspectiva de Antonio Cândido, quando afirma que:

1 Sobre este assunto é interessante a reflexão presente do livro *Esthétique du film*, de Aumont, Bergala, Marie e Vernet: “Le film industriel, le film scientifique, comme le documentaire, tombent sous cette loi qui veut que par ses matières de l’expression (image mouvant, son) tout film irrealise ce qu’il represente et le transforme em spectacle.” 1994. p.71.

Com efeito, não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do fictício.²

No processo de representação devemos ter em mente que não se trata da encenação para os outros em si, mas da atribuição dos conceitos, representação das instituições, épocas, dentre outras; como afirma Pesavento, “a representação não é cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele”.³

Nas palavras de Mari Corrêa, documentarista e diretora do Vídeo nas Aldeias: “Ao ver estes filmes, não estamos, portanto diante da “verdadeira realidade” dos índios, mas de uma interpretação constituída de pelo menos dois olhares: o da pessoa que filma e da que consente em ser filmada”.⁴

Além disso, contamos com a perspectiva apresentada por Marc Ferro de que existem tantos filmes quanto os espectadores dele,⁵ sendo assim a construção de uma imagem de si para os outros para comunicar ou representar algo passa também pela perspectiva de quem assiste ao filme.

O conjunto de vídeos escolhidos para este artigo trata das questões de identidade cultural, história e memória. Traz a reflexão sobre a importância de preservação da cultura, diferenciando-a da dos brancos, reafirmando-a e criar mecanismos para deixá-la para a posteridade. São quatro os vídeos produzidos pelos Panará: *Kiarāsã Yô Sâti - O amendoim da Cutia* (2005, 51 min); *Priãra Jô - depois do ovo, a guerra* (2008, 15 min); *De volta à terra boa* (2008, 21 min); *Para os nossos netos* (2008, 10 min).

Devido aos limites do artigo, será analisado aqui apenas um filme, *O Amendoim da Cutia*, a escolha se deu por se tratar de um longa-metragem e por ter a forma clara de uma ficção.

2 CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. IN: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998, p.45.

3 PESAVENTO, Sandra J. História e História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica: 2005, p.25.

4 CORRÊA, Mari. Vídeo nas Aldeias. *Mostra Vídeo nas Aldeias: Um olhar indígena*. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=21>. Acessado em 23/04/2012.

5 FERRO, Marc. A quem pertence as imagens? IN: NÓVOA, Jorge et all (orgs). *Cinematógrafo. Um olhar sobre a História*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, p. 23.

Análise de “Cineastas Indígenas – Panará”

A aldeia Panará Nasepotiti localiza-se no município de Guarantã do Norte, no Mato Grosso e nela temos dois realizadores indígenas, Paturi Panará e Komoi Panará, responsáveis pelas produções dos quatro vídeos da tribo, com apoio de Vincent Carelli, dentre outros. Os Panará tiveram seu contato com a sociedade branca a partir das expedições lideradas pelos irmãos Villas Bôas. Durante o período da ditadura militar, foram expulsos de seu território e dizimados durante a realização da construção da Transamazônica e da Cuiabá-Santarém. Na década de 1990 conseguiram o direito de voltar à sua terra original, recebendo uma indenização da União.⁶

O filme *Kiarāsã Yô Sâty – O Amendoim da Cutia*, realizado em 2005, possui aproximadamente 51 minutos, sendo o mais longo dos filmes produzidos por este grupo indígena. O enredo nos traz a narrativa da história da Cutia que entregou o amendoim aos Panará, e nos informa sobre a cultura deste povo. Trata-se de uma narrativa que nos apresenta a junção e contraposição do passado e do presente dos grupos indígenas, nos proporcionando a reflexão sobre o que é ser indígena no Brasil atual. Conforme o tema é pensado e filmado, podemos ir tecendo os processos de manutenção e assimilação das culturas dos Panará e dos brancos, visto que os indígenas do presente trazem marcas do seu passado e do contato com os não-índios.

O primeiro plano do filme mostra um avião chegando à aldeia, e ao pouso mostra as pessoas olhando discretamente para a câmera, revelando que eles estão interpretando – o que caracteriza elementos de ficção permeados pela ideia de documentário que o filme muitas vezes revela. Logo temos o personagem indígena principal do filme saindo do avião – é interessante pensar que em nenhum momento os indígenas são nomeados, não existe a preocupação de se estabelecer quem é o dono do discurso, sendo, portanto um discurso dos Panará enquanto grupo – e contando para a câmera que estava em Brasília estudando e traduzindo cartilhas de doenças para a língua deles. Ele comenta também as diferenças entre estar no meio dos índios e dos brancos e afirma que a vida na aldeia é mais fácil, pois na cidade há de se pagar por tudo.

Um corte seco⁷ na cena nos leva para o centro da aldeia onde os indígenas estão dançando. A câmera os filma a partir do chão, em uma posição de câmera baixa, ligando-os a

6 O histórico dos Panará pode ser estudado a partir de outro filme da coleção – *De volta a terra boa* – onde são realizadas memórias acerca do povo e do seu território e são feitas colagens de imagens de arquivo sobre o contato com Claudio Villas Boas e as construções das rodovias.

7 “Chama-se corte seco a passagem de um plano a outro por uma simples colagem, sem que o raccord seja marcado por um efeito de ritmo ou uma trucagem.” AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas.SP. Papirus Editora.2003, p. 66.

terra, e em um movimento lento vai subindo e mostrando-os de corpo inteiro. Os índios dançando e cantando – com seus ornamentos típicos – mas alguns também com roupas de brancos nos fazem perceber que o fato deles usarem objetos tipicamente nossos não os fazem deixar de ser verdadeiros índios, como o senso comum indica.

Vincent Carelli comenta a respeito dessa questão que:

Toda e qualquer apropriação dos elementos da nossa civilização pelos índios é visto por muitos como uma degradação, uma perda da pureza. Todos eles gostariam que os índios mantivessem a “pureza” da sua cultura original. É por causa desta idealização que os índios muitas vezes são classificados em “aqueles que ainda são” e “os que não são mais” índios.⁸

O som todo da cena é dos índios e dos pássaros cantando. O fechar da cena é simbólico e sintetiza o significado do filme como um todo: a câmera baixa se posiciona novamente aos pés dos índios dançando, no momento do por do sol, ligando-os completamente à natureza.

As cenas vão sendo demarcadas pelos sons da natureza que são bastante fortes e que nos fazem sentir que estamos presenciando tudo mais de perto. Os personagens falam bastante sozinhos, descrevendo o que estão fazendo: na verdade conversam com a câmera discretamente. Em alguns momentos tratam diretamente com a câmera, quando, por exemplo, um dos indígenas pescando diz: “Me filma aqui que eu peguei um!”, mesclando as formas cinematográficas de ficção e documentário.

Os cortes secos, sem a transição com a qual estamos acostumados a lidar, nos trazem ainda mais a sensação de que estamos diante de um filme com uma preocupação estética diferenciada.

Existe uma preocupação em gravar momentos em que haja uma confrontação da cultura indígena com a branca, quando, por exemplo, o índio que estava em Brasília diz: “Eu trouxe o peixe, mas não vou comer sozinho”, ou até mesmo quando no momento de uma dança uma das índias não pinta o corpo e perguntam a ela: “Por que você não se pintou?” e ela responde: “Ah, eu sou uma branca”, enfatizando as diferenças e peculiaridades dos índios e não-índios.

Logo após esta diferenciação um novo corte de cena nos leva para a mata, onde dois indígenas estão em busca de remédio e é feita a explicação sobre o uso das ervas e plantas, ressaltando a cultura dos Panará. Com um novo corte seco temos a cena da caça e de banho no rio.

8 CARELLI, Vincent. *Um Outro Olhar, uma nova imagem*. Livro Vídeo nas Aldeias, 25 anos. 2011. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=33>. Acessado em 12/03/2012.

A montagem que se segue é bastante interessante no que tange à questão da resistência e hibridização cultural deste povo. Da mata corta-se para aldeia novamente, onde os garotos da tribo estão se organizando para jogar futebol, e o interlocutor diz: “Estamos aprendendo a cultura dos brancos, mas sem deixar a cultura Panará” e mostra os garotos usando as roupas tradicionais dos jogos de futebol. Há um corte rápido da cena que volta para a mata com os dois que estão caçando. Corta-se novamente e a cena volta para o jogo de futebol. Mais um corte e estamos na mata, agora com os dois que estão em busca de remédio. De repente a cena nos leva para dentro de uma cabana e a trilha sonora é de uma música não indígena, o que nos remete à existência de um rádio – objeto cultural tradicional dos não-índios, depois a cena volta para o futebol com os meninos jogando e discutindo sobre a técnica.

Mais um corte e voltamos para a caça no momento em que estão voltando para a aldeia. Um novo corte nos leva para a cena final desta sequência: eles cantando e dançando, muitos ainda com a roupa do futebol.

Esta montagem nos traz uma mensagem importante dentro do enredo do filme acerca da noção de representação cultural do povo Panará. Eles estão preocupados em mostrar que estão abertos à cultura dos outros povos, sejam outros povos indígenas ou os brancos, sem deixar de lado a cultura deles. As cenas, quando assistidas pela primeira vez causam certa confusão com tantos cortes secos, mas com um olhar mais aprofundado nos trazem essa dimensão claramente.

Podemos refletir esta sequência a partir do que Chartier nos traz sobre representação. Ele afirma que a representação é um instrumento de conhecimento e uma ferramenta de reconstituição da memória ou do real. Diz ainda que:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.⁹

Sendo assim podemos entender que o que está por traz desta forma cinematográfica de vários planos intercalados é a noção de representação da cultura dos Panará sendo confrontada com a do branco, mas sempre a partir da perspectiva de enaltecê-la.

Após essa sequência já temos uma transição de planos, não mais corte seco, que nos leva a cena do ritual da colheita do amendoim. Mostram as mulheres nuas se pintando com

9 CHARTIER, Roger. Introdução. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: *A História Cultural*. Entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, Rio de Janeiro: Bertrand, 1990, p. 17.

urucum, e o homem que representa a Cutia dança de *shorts*. A câmera baixa os filma começando pelos pés, assim como na outra cena de dança, unindo-os novamente à terra. Com um corte, temos novamente a sensação de documentário, pois uma das mulheres da tribo fala sobre a presença da câmera: “Eu sempre quis que tivéssemos essa câmera. Sempre peço para me filmarem, não tenho vergonha. Eu sempre dancei assim. Eu conheço bem a dança do amendoim como antigamente. É assim que nós velhos fazemos. Pronto, terminei”.

Esta fala nos traz a ideia de relato que afasta um pouco dos moldes da ficção, e faz um apelo maior à ideia de realidade. Na sequência, a índia continua: “Vocês ficam com medo da filmagem. Não vou dar nada para vocês. Vou pedir muitas coisas para o pessoal do filme. Me filmaram muito, pelada... Eu não tenho medo de ficar nua”. A narrativa do filme tem a preocupação, em diversos momentos, de tratar do fazer cinematográfico e documentário, por isso este tipo de relato intercalado nas filmagens.

A próxima sequência do filme trata da colheita do amendoim. O ritual da dança já foi mostrado nas cenas anteriores, estes planos alternam as cenas do preparo da colheita e da aula sobre *O amendoim da Cutia*, nos mostrando a importância de passar para as gerações mais novas o ritual e suas origens. Tanto a colheita quanto a aula nos trazem perspectivas de análise que dizem respeito às memórias dos Panará. Em um dos momentos da colheita o homem que faz a cerimônia afirma que a dança antigamente era diferente: “Vocês não fazem como antigamente”. Depois há a encenação da marcação do corpo de uma das mulheres e de novo o apelo da memória: “Era costume dos antigos marcar o povo”. Intercaladas com estas cenas, na aula as crianças vão aprendendo a lenda da cutia que levou o amendoim para os Panará.

O som das cenas de colheita são as da própria natureza, ou seja, o canto dos pássaros, o ruído das árvores, das folhas sendo pisadas pelos índios, da raiz sendo solta da terra e os sons do ritual da colheita. A trilha sonora é parte integrada à narrativa do filme, tendo o mesmo nível de importância da imagem.¹⁰

Para a próxima parte do filme temos uma transição de imagens da passagem da mata do dia para imagens noturnas, indicando a passagem de tempo e a mudança de objeto de reflexão. Agora o ritual é outro: a cura xamanística. O ritual traz as dimensões espirituais dos Panará, os curandeiros tiram com as próprias mãos e guardam nelas a doença que teria sido trazida pelos espíritos ruins. A justificativa da doença é da culpa em não dividir a comida e de muita reclamação, o que pode nos fazer pensar ser também uma crítica à comunidade não-indígena, pois no início do filme o indígena que frequenta Brasília relatou que era estranho

¹⁰ Ideia presente em XAVIER, Ismail. *A Decupagem Clássica*. In: O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 3ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ter que pagar por tudo na cidade e quando ele levou o peixe para a aldeia frisou que dividiria com todos, mesmo tendo apenas ele levado a comida.

O som da cena é marcado pelas vozes dos curandeiros. É um som forte, o qual nos aproxima do ritual. O antropólogo Claude Levi-Strauss descreve a sensação de quando assistiu ao filme:

(...) é de longe o melhor filme que eu jamais tenha visto sobre índios da América do Sul. Tudo é acertado: a escolha dos temas, das locações, o enquadramento; e a qualidade das imagens é notável. Temos constantemente a sensação de poder ver a vida indígena de dentro...A cura xamanística é uma sequência antológica.¹¹

O corte da cena nos leva novamente à mata e a noção da memória. O personagem que representa o ritual nos fala que só os velhos sabem imitar a Cutia e trata da corrida da Tora, que está sempre sendo trabalhada em associação ao futebol, com a ideia de recuperar a tradição dos antigos e aliar à cultura dos brancos. Na sequência temos a cena da corrida da Tora, o som da mata e das conversas se misturam com o som de chocalhos que não conseguimos definir se estão sendo feitos na hora ou é sonoplastia inserida posteriormente na edição do filme. No momento da cena da corrida alguns garotos lançam olhares discretos para a câmera, situações que nos revelam o aprendizado do cinema e ao estranhamento que a encenação produz.

Em seguida temos um plano que nos traz um novo canto, mas as cenas são gravadas em lugares diferentes. A mulher que canta a princípio está dentro da cabana e o homem fora, aos poucos ela vai saindo da casa e ele também vai se afastando. Trata-se de mais um ritual. Na corrida da tora um dos garotos se machucou, então é necessário destruir a tora. Na sequência que mostra os dois – homem e mulher – cantando e dando machadadas na tora, aparece a sombra do *camera man* no chão, o que pode nos fazer pensar que não se trata de um acaso. O fato de aparecer o *camera man* (como acontece de aparecer o microfone em outro vídeo deles) pode nos apresentar uma intenção de imprimir maior de realidade.

A última sequência nos encaminha para o desfecho do filme. O índio que aparece no início do filme chegando de Brasília se prepara para voltar, para lá continuar trabalhando nas traduções das cartilhas, fazer desenhos dos Panará, corrigir textos na língua deles. Enfim, ele entra no avião, e o filme que iniciou com a chegada do avião acaba com a cena do avião partindo.

¹¹ Depoimento disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=3>. Acessado em 12/03/2012.

Este filme dos Panará nos faz refletir sobre a representação cultural que o cinema proporciona. Ao assistir este filme nos fica a mensagem de que a união cultural deles precisa ser preservada e uma das formas de realizar isto é contando com o registro para que o contato com o branco – inevitável e que eles julgam importante – não os faça perder seus ritos, seus costumes e sua história.

Considerações Finais

Partindo de reflexões sobre o uso do cinema como fonte para a história, podemos pensar que o cinema, desde que surgiu, no final do século XIX, alterou as formas de interpretação e representação do mundo. Segundo Ferro, o cinema é um “testemunho singular de seu tempo”,¹² nos dizendo muito sobre a sociedade que o produz e consome. A temática indígena no cinema brasileiro se faz presente desde o início das produções fílmicas, mas, é necessária uma reflexão acerca da imagem historicamente construída dos grupos indígenas que são veiculadas.

Os estereótipos presentes nas produções literárias e didáticas são, muitas vezes, reforçados pelas películas, o que faz com que este suporte deva ser analisado em conjunto com a sociedade que produz os filmes. O índio brasileiro, enquanto entidade genérica construída, tem seu lugar no mundo cinematográfico desde o início do século XX, mas os índios brasileiros enquanto povos distintos e específicos, não.

Sendo assim, o cinema pode ser pensado como importante instrumento de divulgação cultural e, como é concebido pelo Projeto Vídeo nas Aldeias, como instrumento de luta política, de reconhecimento étnico, de disputa territorial, intercâmbio cultural entre os povos indígenas e uma forma de trazer para a sociedade ocidental uma imagem dos povos indígenas que não esteja carregada de estereótipos com os quais estamos acostumados a lidar tanto na trajetória do cinema quanto da televisão brasileira. As produções dos realizadores indígenas nos trazem a discussão sobre pensar a possibilidade de diversidade cultural como criar espaços onde seja permitida a expressão da pluralidade cultural existente no Brasil, não apenas com os povos indígenas, mas abrir a perspectiva para a visibilidade dos grupos conhecidos como ‘minorias’.

Isaac Pinhanta, professor e realizador Ashaninka, faz uma reflexão sobre este processo do uso dos meios audiovisuais:

12 MORETTIN, E. “O cinema como fonte documental na obra de Marc Ferro”. IN: História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR, p. 13.

E os instrumentos que a gente tem de fora, para poder nos defender e para segurar a nossa cultura são a escrita – ter algumas pessoas que aprendam a dialogar, falar e escrever o português – e a câmera, porque você transmite a sua imagem sem precisar sair todo mundo de lá, sai uma pessoa e transmite o que está acontecendo, para as pessoas te ajudarem, te respeitarem. É daí é que vão sair os nossos aliados não indígenas, as pessoas que vão começar a combater esse preconceito. Então nós estamos usando o instrumento com outro sentido, assim da nossa maneira mesmo. E também para ajudar a sociedade a nos conhecer melhor, mas da maneira que a gente pensa, nós aqui e vocês aí. Nós somos desse jeito, nós temos o domínio do nosso conhecimento e seria bom que todas as pessoas daqui para frente comecem a ver isso. É bom a gente ter esse diálogo. Tem gente que diz: “Ah! vocês querem ser branco, né?” Todo o povo hoje domina a tecnologia do japonês, mas o japonês não é brasileiro, nem brasileiro é japonês. É a mesma coisa, eu não sou Xavante, eu sou Ashaninka, ele é Xavante. Mas a gente pode se organizar com o mesmo instrumento que o branco usa mas com visual diferente, você vai usar ele de acordo com a sua necessidade, com a sua maneira de pensar.¹³

Podemos pensar a fusão dos gêneros que ocorre nestes vídeos – documentário e ficção – a partir da reflexão que Verena Alberti¹⁴ faz com relação ao gênero autobiográfico, pois nestes vídeos temos também a noção da biografia e da autobiografia. Os Panará contam a história de seu povo e muitos deles estão recuperando a sua própria história de vida, contando-a, registrando-a para que não se perca. Segundo a autora, a autobiografia não trata nem de realidade nem do reflexo do real, trata de dar sentido e coerência para as experiências humanas. E essa busca pelo significado está presente em todos os vídeos dos Panará.

Para concluir, a citação de Hobsbawm se torna completa neste contexto:

Temos que descobrir o que as pessoas realmente querem de uma sociedade boa, ou mesmo tolerável e, o que não é em absoluto a mesma coisa – porque elas talvez realmente não saibam – o que necessitam de tal sociedade.¹⁵

Sendo assim, podemos pensar que a história dos povos indígenas do Brasil necessita ainda de ser reestudada, repesquisada, pois as produções sobre estes povos trabalham na perspectiva do estereótipo ou de tratá-los como povos do passado, como se não existissem mais povos indígenas no Brasil. O movimento do Vídeo nas Aldeias luta a partir desta

13 PINHANTA, Isaac. *Você vê o mundo do outro e olha para o seu*. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=23> Acessado em 14/03/2012.

14 ALBERTI, Verena. *Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol 4, n.7, 1991.

15 HOBSBAWM, Eric. *A Outra História – algumas reflexões*. In: KRANTZ, Frederick (org). *A Outra História*. Ideologia e protesto popular nos séculos XVII a XIX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990. Pág. 32.

questão. Os povos indígenas continuam existindo, permanecem com suas culturas e tradições, mas necessitam estar ligados ao restante da sociedade, e lutam atualmente para isso.

Os filmes produzidos pelos realizadores indígenas podem nos apresentar a possibilidade de refletir sobre a invisibilidade imposta aos grupos indígenas pela nossa sociedade e sobre uma reconstrução da imagem dos indígenas na atualidade, a partir das relações existentes com a sociedade não indígena. Podemos partir dos pressupostos teóricos levantados por Nestor Canclini e Mary Louise Pratt, acerca de hibridismo cultural¹⁶ e zonas de contato,¹⁷ respectivamente, para entendermos a cultura indígena atual, que ao contrário do que muitos elementos da sociedade não aceitam, continuam sendo elementos indígenas, mas que sofreram alterações a partir do contato – voluntário ou não – com a sociedade não indígena. Estes povos não querem continuar na marginalidade histórica que foram colocados com o decorrer do tempo. Estes vídeos nos mostram que há muito ainda a ser pensado, visto e sentido sobre os povos do nosso país.

Referências bibliográficas

- ALBERTI, Verena. “Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol 4, n.7, 1991.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas.SP. Papyrus Editora.2003.
- AUMONT, Jacques; [et. AL.]. *L’Esthétique du film*. Paris. Editions F.Nathan. 1994
- CANCLINI, Nestor Garcia. “Introdução à edição de 2001. As Culturas Híbridas em Tempos de Globalização”. IN: *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

- 16 “Parto de uma primeira definição: entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de formas separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. In: CANCLINI, Nestor Garcia. Introdução à Edição de 2001. As Culturas Híbridas em Tempos de Globalização. IN: *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008.
- 17 “Espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação” In: PRATT, Mary L. *Os olhos do Império. Relatos de viagem e transculturação*. Bauru. SP: EDUSC, 1999.

R E V I S T A A N G E L U S N O V U S

- CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. IN: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- CHARTIER, Roger. Introdução Por uma sociologia histórica das práticas culturais. IN: *A História Cultural*. Lisboa: DIFEL.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.
- HOBBSAWM, Eric. A Outra História – algumas reflexões. In. KRANTZ, Frederick (org). *A Outra História*. Ideologia e protesto popular nos séculos XVII a XIX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. “O cinema como fonte documental na obra de Marc Ferro”. IN: CAPELATO, M.H. [et AL.]. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.
- PESAVENTO, Sandra J. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica: 2005.
- PINHANTA, ISAAC. *Você vê o mundo do outro e olha para o seu*. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=23>
- PRATT, Mary L. *Os olhos do Império. Relatos de viagem e transculturação*. Bauru. SP: EDUSC, 1999.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.